

Fecha de recepción: diciembre 2010

Fecha de aceptación: abril 2011

Versión final: junio 2012

# Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente

María Ledesma \*

---

**Resumen:** El artículo se dirige a cuestionar los estudios semióticos que habitualmente separan lo verbal de lo visual proponiendo, en cambio, una semiótica que considere la significación como resultado de una semiosis compleja en la que se activan múltiples canales. La demostración se realiza tomando a la escritura como caso paradigmático que, en la instancia de la enunciación, pone en relieve la debilidad de la división entre un campo del “texto verbal” y un campo visual.

**Palabras clave:** enunciación - escritura - verbal- visual - Semiótica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

---

(\*) Doctora por la Universidad de Buenos Aires (FADU). Profesora Titular de Comunicación, Carrera de Diseño Gráfico, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesora e Investigadora en Semiótica Visual y Teoría del Diseño.

## 1. Introducción

### Planteamiento del problema

La hermosa expresión de Barthes “el Occidente humecta todo de sentido” (1970: 92) alude a la larguísima pretensión occidental de dejar de lado al significante a favor del concepto, la idea o el referente, privilegiando el significado, el contenido por sobre la materia en que éste se expresa. Si esta ha sido la tónica general del pensamiento occidental, con tanta más fuerza se dio en relación con la escritura que ha sido considerada huérfana o bastarda por Platón, subordinada o usurpadora por Saussure y en el mejor de los casos, ha sido pensado como guardiana del sentido más que como productora del mismo. Bajo este punto de vista, “las letras” fueron consideradas en las academias de Filosofía y Letras, sinécdoques de la gramática, la lingüística histórica o de la literatura, independientes de toda relación con la sustancia de la expresión, para decirlo en términos hjemslevianos.

La importancia de la letra como signo gráfico ha sido reconocida, en el mejor de los casos, por las ventajas concretas que ofrece en tanto modo de notación alfabético: la economía de los signos utilizados y la amplitud del campo combinatorio han sido señaladas como particularmente importantes para justificar la primacía de la escritura occidental por sobre otras. Pero,

más allá de esto, durante siglos, salvo para los tipógrafos y para los poetas, el significante de la escritura quedó por fuera de toda consideración tanto para el pensamiento sobre el logos como para la semiótica visual, una vez constituida. Los diversos alfabetos tipográficos producidos desde el Renacimiento en adelante, apenas merecieron atención en relación a la escritura y los juegos significantes sobre las palabras que ponen de manifiesto su carácter visual -las *techno paegnia* griegas, los *carmina figurata* latinos, los emblemas de los siglos XVI y XVII y los caligramas- han integrado una suerte de marginalia, en los límites mismos de la literatura.

## 2. Caso de estudio: la escritura

*El imperio de los signos*, texto del que proviene la cita, es una interesante puerta de entrada para pensar alrededor de la escritura. Escrito en 1970, el texto despliega las preocupaciones de Barthes por la naturalización del sentido propia de Occidente, contraponiendo a dicha naturalización y racionalización, la fuerza del signo oriental. Desde esos signos orientales y de su presencia, irradian una potencia que ponen a Barthes en posición de escritura. Sin embargo, ni la cita ni el texto ni la relación con la escritura, son hallazgos aislados. Se inscriben en una época caracterizada por un movimiento de reconocimiento de la escritura.

El recorrido de los caminos que llevaron a pensar en el modo en que graficamos y escribimos muestra un mapeo de las preocupaciones del siglo XX en relación con los medios y canales de comunicación y los modos en que Occidente se ha vinculado con ellos. Casi todos los estudios que han hecho eje en la escritura, aún perteneciendo a distintas escuelas, reconocen su origen en la eclosión de la cultura de los medios y su impacto social (audiencias, subjetividades, sistemas, modos de conocimiento). No haré acá un desarrollo de la extensa bibliografía producida en los últimos cincuenta años –excepción hecha de Nietzsche, en el siglo anterior– que llevaron a la escritura a convertirse en uno de los núcleos de la especulación social contemporánea. Barthes, Mac Luhan, Ong, Derrida, Havelock, Luria, Chartier, Saenger, Illich son algunos de los nombres que más allá de las diferencias epistémicas y conceptuales han contribuido a desarrollar un nuevo punto de vista respecto de la escritura, insistiendo en su cualidad significativa. Queda pendiente una lectura plural de dichos autores poniéndolos en relación de manera tal que destellen sus diferencias pero fundamentalmente sus intersecciones. Como parte de esta lectura, habrá que aclarar las distintas concepciones respecto de la escritura que aparecen en esas obras y sobre todo, los cruces y las exclusiones que cada una propone. En ausencia de dicho texto y en razón de las variadas nociones, es necesario aclarar que consideraré escritura a la práctica gráfica de formar enunciados con palabras y salvo, indicación en contrario, todas las referencias están hechas respecto de la escritura alfabética. Llamaré naturalización de la escritura, a la transparencia semiótica de la sustancia de la expresión y sostendré que, a pesar del giro producido en la consideración de la escritura aún suele quedar relegada a un lugar secundario en las consideraciones sobre la significación. La letra no se ve. Los estudiosos del discurso, consideran palabras e imágenes. Raramente analizan palabras escritas. Cuando lo hacen, en los análisis sobre publicidad, titulares periodísticos u otras producciones similares, se debe a que la letra poderosamente se esfuerza en llamar la atención a través de lo que los tipógrafos llaman “tipografía semantizada”.

Al mismo tiempo, el espacio de la visualidad, es decir aquello que nuestra cultura considera

visible, está dominado por la imagen. Las imágenes se ven, las letras se leen reza la doxa dejando la escritura en un lugar vacío, sin carácter significante a pesar de ser ella puro significante. Es en este hiato, en este espacio de suspensión, donde se asienta mi reflexión acerca de la importancia de la sustancia de la expresión de la escritura.

Mi punto de partida es que, superando la escisión entre lo verbal y lo visual, dicotomía a punto de naturalizarse como descriptor de los textos contemporáneos, la escritura puede pensarse como una construcción discursiva en la que resuenan ecos verbales y visuales. Concibo entonces la escritura como espacio privilegiado en el que estallan las fronteras, largamente construidas por occidente, entre lo visual y lo verbal. La escritura es tomada como caso para poner en relieve la debilidad de la división entre un campo del “texto verbal” y un campo visual siendo que ambos están, desde el origen de toda significación, entrelazados. La historia de la escritura y su presente desmienten la asignación corriente de la imagen al campo de la visión y de la palabra al campo del logos.

### 3. La naturalización de la escritura

Mi tesis es que la naturalización de lo gráfico se correspondió con la naturalización que se operó sobre todo hecho de visión desde el Renacimiento. Mientras que la aparición de la perspectiva hizo crecer la distancia entre el espectáculo y el espectador, con la naturalización de la escritura, lo gráfico dejó de ser visto por el lector; al mismo tiempo que la perspectiva aseguraba la relación *directa* con la realidad, la escritura se transformó en el lugar de conexión de la verdad con la razón, más allá de lo visible (Catalá Doménech, 2003: 3).

Se instalaron así dos regímenes complementarios: el de la dominancia de la imagen icónica y el de la verdad del logos. Ver se convirtió en la operación que avalaba la conexión con lo verdadero *a través* de lo visible mientras que leer y escribir fueron las operaciones que garantizaban la conexión con lo verdadero *saltando* por sobre lo visible.

Parker recuerda como ya en el siglo VII, San Isidoro consideraba las letras como símbolos sin sonidos que tienen la capacidad de transmitir en silencio los pensamientos de quienes están ausentes (Parker en Cavallo y Chartier, 2001:161). Pero en el Medioevo, el trabajo sobre la letra era permanente y tenaz: no olvidemos que el proceso de constitución de los dispositivos técnicos que permitieron pasar de la lectura en voz alta a la lectura fluida y silenciosa estaba en pleno desarrollo. Por lo tanto, si bien ya estaba presente la conexión entre letra y pensamiento señalada por San Isidoro, el carácter visible de la letra era aún una preocupación. Es la época de las iluminaciones, de los libros de oro, de los maravillosos trabajos de ilustración que, sin embargo, mostraba incipientemente un aspecto que la modernidad desarrollaría, al extremo. Me refiero a la separación entre imagen y palabra, ya que el escriba copiaba y el iluminador dibujaba en los espacios dejados por el escriba.

La facilidad de lectura y de conservación conquistadas entre el siglo XII y el XV contribuyeron a desplazar la “auditoría” por la “escritura”, sinécdoques que dan cuenta del trabajo hecho con la voz y el oído –auditar– y el hecho con el trazo y la vista, desplazando el lugar del registro y de la garantía de conservación de la memoria oral a la memoria escrita. A la par que se consolidaba el prestigio de la escritura como documento, se desdibujaba su solidez material a tal punto que se negó el carácter visual de la lectura.

En otro lugar, ya me he referido al carácter imaginario de esa garantía (Ledesma, 2004: 53); en éste, enfatizaré el aspecto complementario: la naturalización de la sustancia de la escritura, su transparencia semiótica.

La aparición de los medios tipográficos en la modernidad naciente se desarrolló buscando esa transparencia entendida como objetividad. La edición de libros trabajó sobre el campo perceptivo en dos aspectos: la tipografía y la puesta en página. Los tipos eran creaciones nuevas y la preocupación por la puesta en página, nacida en la era del manuscrito, se reduplicó después de la imprenta. Lo interesante es que el problema de distribución de los blancos y los negros en la página se resolvió en el campo de la geometría: la Regla de Oro o la Divina Proporción ternaria fueron las propuestas basadas en los trazados que determinaron los modos de componer. Luca Pacioli en *La divina proportione* fijó las proporciones armónicas ideales entre la masa impresa y el papel; la sección áurea fue considerada el punto de mayor visibilidad. (Satué, 1994:128). Desde proporciones divinas, armónicas, geométricas, el trabajo sobre la materialidad significativa se dirigió a subrayar su carácter transparente: la organización textual debía ser perfecta, con la perfección de las formas geométricas, para desaparecer como tal. Este trabajo consciente sobre el campo perceptivo, contribuyó a anularlo ante la mirada del lector, en tanto se promovió el ideal de objetividad, imparcialidad y explicitación del conocimiento propio de la modernidad. La sustancia de la expresión perdió autonomía para generar sentidos. A diferencia de la escritura de Oriente, Occidente se embarcó en la empresa de borrar todas las características individuales de la letra, volviéndola *objetiva* y *natural*.

#### 4. Las huellas del enunciador en la escritura

El olvido del cuerpo de la letra en Occidente se ha hecho en aras de una uniformidad que objetiva. La cita de Barthes nos ha puesto en relación con Oriente y el distinto modo de considerar el sentido. Occidente humecta todo de sentido, a la manera de una religión autoritaria que impone bautismos, continúa diciendo Barthes. El sentido se desparrama como una sustancia oleosa sobre todas las cosas del mundo, haciendo olvidar el carácter fuerte, corpóreo de los signos y las cosas mismas. La lengua reenvía al discurso y el discurso convoca un valor universal (Barthes, 1970). El no sentido, es una infamia conjurada por la metáfora y el silogismo; poética y razón, se erigen como centinelas que limitan los bordes del sentido.

Barthes encuentra en Japón una expresión contraria. Tomémosla pues, como pretexto para introducir, uno de los hilos conductores de nuestra reflexión sobre el carácter visual de la escritura. El Shodo es el “camino de la escritura” japonés y se caracteriza por la valoración de la imperfección, del trazo que da cuenta de la sensibilidad, la emoción, la situación de quien lo traza. Mientras que en Occidente, la escritura se ha obstinado por suprimir toda huella de la individualidad en pos de la uniformidad que se considera armónica, la caligrafía oriental opera con el principio contrario: en la escritura se trata de “animar” las palabras, de convertirlas en algo con vida propia que refleje la instancia única e irrepetible en que se escribe. Oriente busca la diferencia que Occidente niega: diferencias de personalidad, de estados de ánimo y de las distintas situaciones de enunciación. El Caoshu en China y el Shodo en Japón marcan con la huella leve del pincel la huella de la enunciación en el propio trazo de la letra. En contra de la corrección, se valora el trazo imperfecto y espontáneo ya que el pincel es considerado la prolongación, la

presencia del enunciador en su enunciado.

El uso de los conceptos de enunciador y de enunciado extrapolados de la teoría de la enunciación para referirse a la letra y a la escritura exige alguna aclaración dado que la teoría es fundamentalmente de base lingüística y sus mayores desarrollos están en relación con textos verbales independientemente de su sustancia de expresión. Sabemos que la teoría de la enunciación distingue el acto de la enunciación de su producto: el enunciado, explicando el acto de la enunciación como el acto irrepetible por el que el sujeto se apropia del lenguaje y produce su enunciado, dejando o borrando las marcas de su enunciación. Más allá de que la teoría de la enunciación haya sido pensada fundamentalmente para los intercambios verbales, resulta interesante hacer eje en un aspecto central: la posibilidad de describir y analizar los modos de relación entre los sujetos que intervienen en un hecho comunicacional.

Esta característica de la teoría de la enunciación es la que legitima la extrapolación y da fundamento a la siguiente hipótesis: en la escritura oriental, el trazo del pincel hace aparecer una suerte de deixis de persona, de espacio y de tiempo. El yo, el aquí y el ahora, la situación total de comunicación destella en el trazo de la letra de modo tal que las huellas de la enunciación pueden reconocerse inmediatamente. De esta manera, el lector prefigurado por la escritura oriental es un lector experto en reconocer los matices subjetivos, un lector que valora esos matices, un lector ávido de esos matices.

Antes de tomar partido por conceptos atractivos pero arriesgados, conviene recordar que la deixis funciona cuando su significado referencial es vacío y puede llenarse con elementos variables de la situación de enunciación. Para la teoría de la enunciación, no se trata de las distintas variantes entre la pronunciación de “yo”, “acá” o “éste” sino de su función, independientemente de cada una sus apariciones individuales.

Si extrapolamos el concepto para aplicarlo a la escritura japonesa, la cuestión es distinta: se trata de pensar el trazo de la letra como una deixis que no indica una función sino una persona concreta. No se trata de referenciar un yo, cualquiera sea éste, sino referenciar a ese concreto “yo” que está escribiendo, en ese concreto día, en ese concreto espacio. Puede decirse que, el movimiento se parece al diálogo interpersonal en el que ambos miembros de la comunicación están copresentes. El que lee y el que escribe, coexisten unidos por el trazo de la letra que indica un lugar ocupado, no un lugar vacío. Desde este punto de vista, cuando con el pincel se “enuncia” el yo, la situación de enunciación queda plasmada para ser recuperada después, en un segundo momento, en el de la lectura, cuando el lector recupera las huellas que para él han sido dejadas. Resulta interesante ver cómo en la situación “diferida” de la escrita, en la que no hay copresencia de los locutores, esa copresencia es diseñada por el pincel. Para la escritura japonesa, el yo se dibuja como una imagen que interpela. El escribiente dibuja, pinta su yo, su aquí y su ahora para que estén presentes cuando su interlocutor lo lea. El referente es señalado a través de las letras que sin embargo, no se vuelven transparentes sino que al contrario adquieren consistencia para convocar a su autor. Pero, a diferencia de la oralidad donde la referencia (el yo y el tú) es evidente y forman parte del acontecimiento, en el caso de la escritura japonesa la copresencia es una construcción discursiva. Se trata de un montaje, de una construcción para que la referencia sea evidente. La letra, salta por sobre la imposibilidad de la presencia para traer ese yo a la escena ya representada.

Puede decirse entonces que la escritura oriental remite a su situación de enunciación construyendo una situación de copresencia de los interlocutores a pesar de la ausencia del enunciador.

Sin embargo, el procedimiento para lograrlo es inverso al procedimiento lingüístico oral descrito por la teoría de la enunciación por dos cuestiones fundamentales: la primera, porque no se trata de la forma sino de la sustancia de la expresión y la segunda, porque para remitir a la situación de enunciación tiene que volverse presente, reemplazar con su presencia al enunciadore; esto es, mostrarse en toda su opulencia de signo, en toda su carnalidad.

## 5. Revalorizar la diversidad de la escritura

¿Cuál es el sentido de pensar en el reenvío a la situación de enunciación que se produce en la escritura japonesa?

En principio podría decirse –y con razón– que el Shodo es sólo uno de los estilos de la escritura japonesa, que tanto en Japón como en China, de donde deriva el Shodo, pueden encontrarse una importante variedad de estilos: el Kaisho o Kaishu (estilo regular equivalente a los tipos de imprenta), el Gyosho o Xingshu (estilo cursivo) el Tensho utilizado para elaborar los sellos con que se firman las obras y el Reisho o estilo de los funcionarios. El Shodo y la puesta en relieve de las huellas de la enunciación en el sentido en que lo caracterizamos más arriba comparte espacio con escrituras más uniformes, comparables a la concepción occidental.

Por otro lado, Occidente ha dado nutridos contraejemplos a la uniformidad de la que hablábamos. Los manuscritos medievales respondían a diversas escuelas caligráficas con estilos propios –no olvidemos, además, que caligrafía proviene del griego *kagxa*: bello. Las vanguardias del siglo XX dieron lugar a la creación de nuevas tipografías y estilos de composición del texto. Ángulos, rectas y diagonales para el futurismo; falta de equilibrio y sorpresa para el dadaísmo o racionalismo geométrico en los constructivistas rusos, fueron modificaciones que buscaban la expresividad a través del rasgo tipográfico. Los *graffiti* que surgieron en los ‘70 son también otra manifestación de este despertar de la palabra como letra. La tipografía con trazos agresivos, sin movimientos, con composiciones caóticas en las que predomina la ilegibilidad son índices de una rebelión social pero también significativa. Finalmente, la explosión digital multimedial y las nuevas posibilidades de generar composiciones significantes abrió un espacio nuevo en el que se multiplican las formas, las combinaciones y los tipos gráficos que cuestionan la legalidad de lo legible occidental.

Tanto Oriente como Occidente han construido escrituras en las que las huellas de la enunciación –en el sentido en que lo definíamos más arriba– están marcadas o borradas. La diferencia no reside entonces, en contraponer un estilo objetivo a un estilo subjetivo sino en la valoración que se da a cada uno de ellos. Frente a la estimación de lo individual y lo subjetivo propia de Oriente, Occidente ha privilegiado la uniformidad en la escritura. Prueba de ello es la diferente consideración que cada poética ha otorgado a sus producciones literarias basadas en la fuerza significativa del componente visual. Mientras que Japón celebra los haikus, su “insustancialidad” respecto de lo que occidente considera sustancial, su “futilidad” (ibídem: 92), conformando junto al shodo una totalidad significativa en el mundo cultural japonés, en nuestra cultura, como señalamos más arriba, los juegos significantes sobre las palabras que ponen de manifiesto su carácter visual, forman una suerte de marginalia, situados en los límites mismos de la literatura. La separación que nuestra cultura realiza entre el sentido del logos y las significaciones que vienen dadas por la sustancia que lo constituye, sutura la posibilidad de pensar en la significación

como una totalidad que va más allá de los “canales” visual o verbal.

Desde este punto de vista considero necesario poner en el centro de la reflexión sobre la escritura occidental, su diversidad en lugar de la uniformidad que no admite diferencias. En otras palabras, pensar en la posibilidad presente en la propia tipografía y la puesta en página de mostrar (u ocultar) las huellas de la enunciación.

De acuerdo con el desarrollo anterior, puede considerarse que cuando la escritura que tiende a la uniformidad para favorecer procesos de lectura “naturalizados” están borradas las huellas del momento de producción. Por el contrario, están presentes –siguiendo el ejemplo del análisis del Shodo– cuando se crea un espacio de tensión gráfica que sobredetermina la lectura.

Los formatos de texto impreso clásicos en los que predomina el esquema perceptual visual lineal proponen un proceso de lectura en secuencias lineales análogas a la linealidad del lenguaje verbal y a la supuesta armonía del pensamiento racional. Esto es así porque la diagramación gráfico-espacial del libro siguió la linealidad del lenguaje y la encuadró en armonías geométricas. Esta propuesta, de tensión gráfica “cero” se basa en el borramiento de las condiciones de enunciación de la letra y en la reducción de su potencial a la linealidad sucesiva del significante acústico. El libro como símbolo de la modernidad es el soporte de una escena gráfica que propone un contrato de enunciación basado en la temporalidad y en la secuencia lógica. Se trata de una construcción significativa que ha seleccionado y organizado los modos dominantes del régimen de la escritura evitando otros que son, sin embargo, constitutivos.

Lo que concretamente se ha elidido es el carácter visual, la espacialidad y la posibilidad de subjetivización propia de la escritura.

## 6. Conclusiones

Las distintas manifestaciones de lo escrito que aparecen en nuestra sociedad trascienden sobradamente el ámbito del libro: páginas de libros, páginas de periódicos, páginas web, avisos, volantes, folletos, marquesinas, subtítulos son algunas de estas muestras. Nuevamente ha aparecido el interés por la letra. Como decíamos más arriba, las nuevas creaciones tipográficas y compositivas, de las que creadores como David Carson son un ejemplo, se oponen claramente a la legalidad de lectura consagrada por el libro. Proponen otra escena gráfica, otro contrato de lectura basado fundamentalmente en la subjetividad, la anarquía y la irracionalidad. Es una escritura que parece obedecer al gesto de la mano aunque ese gesto sea el resultado de una conceptualización anterior y de un largo proceso de producción. El resultado subraya la sustancia de la expresión, el carácter visual y remite indefectiblemente a la situación de enunciación. Estas nuevas expresiones definen como componentes de significación: la visualidad y la contravención de la legalidad de lo legible. La escritura se vuelve visible y la legibilidad “naturalizada” queda cuestionada en su propio núcleo.

En resumen, la digitalidad atrae la atención sobre el significante de la escritura. Begoña de Ortoli en un interesante artículo sobre los avatares del calderón<sup>1</sup> señala que el amanuense y el diseñador contemporáneo se han encontrado con la misma necesidad de decidir cuestiones relativas a la producción bibliográfica tales como formatos, composición de las páginas, elección de alfabetos, organización de textos, interlineados, colocación de las impresiones (de Ortoli, 2002: 15) Las posibilidades de movilidad, transformación, distorsión y disolución de la escritura líquida

ponen a la escritura en contacto permanente con los códigos de producción y representación y, al mismo tiempo, proponen un nuevo orden de lectura. Ese “orden de lectura” que no es otra cosa que el orden de escritura se manifiesta por la diversidad de ritmos y de trayectos que ponen en juego diversos modos de comprensión de lo escrito. En este sentido y si bien Petrucci, se refiere fundamentalmente a las concepciones interpretativas de los textos, puede decirse con él que la consolidación de prácticas lectoras anárquicas, están convirtiendo la lectura en un fenómeno fragmentado y diseminado, absolutamente carente de reglas (Petrucci, en Cavallo & Chartier, 2001: 625).

Desde un punto de vista más inmediato puede afirmarse que estamos este momento de “tensión gráfica”. Me refiero a este momento en el que coexisten dos regímenes de legalidad de la escritura alfabética: el de la modernidad y uno incipiente que parece clausurarlo. Sostengo la hipótesis que la enunciación visual muestra las huellas de producción cuando ese espacio de tensión gráfica se hace evidente y sobredetermina la lectura, desplazándola por fuera de las características impuestas por la modernidad. Esta concepción ha sido abierta para la especulación hace más de treinta años. Recordemos que Derrida planteaba que la práctica de la escritura fonético-alfabética representaba la palabra y al mismo tiempo se eclipsaba ante ella y el fonologismo es la consecuencia de la experiencia axiológica de la propia práctica. (Kristeva, 1968). Sin embargo, ese espacio de reflexión en el que la significación está por fuera de las dicotomías entre lo verbal y lo visual, la forma o la sustancia tiene supervivencias en el mismo lugar en el que es denunciado. Es un espacio constantemente aludido pero constantemente tapado por las supervivencias de las modalidades clásicas. Este artículo insiste en volver a abrirlo.

## Notas

1. El calderón es un signo gráfico usado durante la Edad Media como orientador de la lectura en textos sin separaciones ni indicadores gráficos. Caído en desuso hacia el siglo XV por la aparición de los párrafos y puntos aparte, el calderón es olvidado hasta fines del siglo XX. Reaparece con la escritura digital como signo orientador al usar un procesador de texto.

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1970). *L'empire des signes*. Paris: Albert Skira éditeur.
- Catalá Doménech, J. (2003). *La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz*. Disponible en [http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/cat\\_e.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/cat_e.htm)
- Cavallo G. y Chartier R. (2000). *Historia de la lectura*. Buenos Aires: Taurus.
- de Ortolí, B. (2002). Usos y desusos del calderón. En, *Box* N° 3. Rosario.
- Kristeva J. (1968). Entrevista con Jacques Derrida. En, *Information sur les sciences sociales*, VII, 3, París.
- Ledesma, M. (2004). Cuerpos y delitos digitales. En, *deSignis* N° 5. Buenos Aires: Gedisa.
- Satué, E. (1994). *Historia del diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Alianza Forma.



---

**Summary:** The article is directed towards questioning the semiotic studies that often separate the verbal from the visual, proposing instead a kind of semiosis that considers the resultant significance as a product of a complex semiotic in which multiple communicational channels are opened. This is demonstrated by taking the writing as a paradigmatic case that, in enunciation instances, comes to show the weakness of the idea of dividing the “verbal text” field and the visual field.

**Key words:** enunciation - Semiotics - verbal - visual - writing.

**Resumo:** O artigo questiona os estudos semióticos que frequentemente separam o verbal do visual propondo, em câmbio, uma semiótica que considere a significação como resultado de uma semiose complexa na que se activam múltiplos canais. A demonstração realiza-se tomando a escritura como caso paradigmático que, na instância do enunciado, põe em relevo a debilidade da divisão entre um campo do “texto verbal” e um campo visual.

**Palavras chave:** enunciado - escritura - Semiótica - verbal - visual.

---